

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/26920> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Genewein, Claire

Title: Vokales Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Aufführungspraxis italienischer Instrumentalmusik in der Auseinandersetzung mit Vokalmusik und Text: Quellen und moderne Umsetzung

Issue Date: 2014-06-11

Vokales Instrumentalspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die Aufführungspraxis italienischer Instrumentalmusik
in der Auseinandersetzung mit Vokalmusik und Text:
Quellen und moderne Umsetzung

Proefschrift

ter verkrijging van

de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden

op gezag van Rector Magnificus prof. mr. C.J.J.M. Stolker,

volgens besluit van het College voor Promoties

te verdedigen op woensdag 11 juni 2014

klokke 15.00 uur

door

Claire Genewein

geboren te München (D)

in 1970

Promotiecommissie

Prof. Dr. h.c. Ton Koopman	1 ^e promotor
Prof. Frans de Ruiter	2 ^e promotor
Prof. Dr. Laurenz Lütteken	3 ^e promotor, Universität Zürich
Dr. h.c. Max van Egmond	Conservatorium van Amsterdam
Prof. Dr. Dinko Fabris	Università Basilicata, Potenza; Centro Musica Antica Pietà dei Turchini, Napoli
Prof. Andrea Marcon	Schola Cantorum Basiliensis, Musik-Akademie Basel
Prof. Dr. Gottfried Scholz	Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien
Prof. Dr. Thony Visser	Universiteit Leiden
Dr. Jed Wentz	Conservatorium van Amsterdam, docARTES/Universiteit Leiden

Dit proefschrift is geschreven als een gedeeltelijke vervulling van de vereisten voor het doctoraatsprogramma docARTES. De overblijvende vereiste bestaat uit een demonstratie van de onderzoekresultaten in de vorm van een artistieke presentatie.

Het docARTES programma is georganiseerd door het Orpheus Instituut te Gent.

In samenwerking met de Univeriteit Leiden, de Hogeschool der Kunsten Den Haag, het Conservatorium van Amsterdam, de Katholieke Universiteit Leuven en het Lemmeninstituut.

Vorbemerkung: Sämtliche Übersetzungen aus dem Italienischen und Lateinischen verdanke ich Nicola Schneider, die aus dem Englischen Anne Smith, Dorit Führer-Pawikovsky und Annemarie Kaufmann und aus dem Französischen Thomas Häderli; dabei steht die Originalsprache immer im Fliesstext, während die Übersetzungen in den Fussnoten zu finden sind. Im Sinne besserer Lesbarkeit habe ich jeweils die männliche Form (beispielsweise bei Sängern und Instrumentalisten) verwendet; sie schließt aber immer auch die weibliche Form mit ein. Zusätze der Verfasserin sind durch eckige Klammern gekennzeichnet.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	7
Einleitung	11
I. Zum Zusammenhang zwischen italienischer Instrumental- und Vokalmusik im 18. Jahrhundert: die Aussagen der Quellen	15
I.1. Zur Bedeutung der Begriffe <i>Cantabile</i> und <i>Suonabile</i> bis 1700	15
I.2. Die Begriffe <i>Cantabile</i> – <i>Suonabile</i> im 18. Jahrhundert und die Aufforderungen an den Sänger und Instrumentalisten	20
I.3. Ausblick ins 19. Jahrhundert: Die Veränderung der Bedeutung von <i>Cantabile</i>	35
I.4. Der Musiker zwischen Singen und Spielen	41
I.5. Der Wandel des Instrumentenideals im Bezug zu Stimme und Stimmorgan im 17. und 18. Jahrhundert.....	48
II. <i>Lettere due sopra l'arte del suono</i> von Carlo Luigi Benvenuto Robbio, Conte di San Raffaele, Vicenza 1778	53
II.1. <i>Intorno ai principi dell'arte del suono</i>	57
II.1.1. Das erste Kapitel: <i>Quale, e come esser dee lo stromento</i>	59
II.1.2. Das zweite Kapitel: <i>Principi generali dell'arte del suono sopra il violino</i>	60
II.1.3. Das dritte Kapitel: <i>Della esattezza del suono</i>	62
II.1.4. Das vierte Kapitel: <i>Della verità del suono</i>	63
II.1.5. Das fünfte Kapitel: <i>Degli abbellimenti del suono</i>	68
III. Ausgewählte Beispiele aus dem 18. Jahrhundert zum Umgang der Instrumentalisten mit Vokalmusik und Text	71
III.1. <i>Solfeggi</i>	72
III.1.1. <i>Solfeggi</i> von Nicola Porpora und Johann Adolf Hasse.....	77
III.1.2. Anweisungen von Girolamo Crescentini.....	83
III.2. Domenico Corris Umsetzungen der vokalen Aufführungspraxis auf Instrumentalmusik	91
III.2.1. Zu Domenico Corris Leben	91
III.2.2. <i>The Singer's Preceptor</i> , 1810/11.....	94
III.2.2.1. Zur Gesangstechnik.....	97
III.2.2.2. Vom Umgang der Sänger mit „Zeit“	101
III.2.2.3. Zu Ornamenten und Kadenzen.....	106
III.2.3. <i>A Select Collection of the Most Admired Songs, Duets &c.</i> 1779, 1782/83 und 1795.	108
III.2.3.1. Corris Interpretationsvorschläge am Beispiel von Niccolò Piccinnis Arie „Caro Amor“	124
III.3. Textbezogenheit und Bearbeitungen von Vokalmusik durch Komponisten und Interpreten	131
III.3.1. Francesco Geminiani: Vokalbearbeitungen.....	132
III.3.2. Giuseppe Tartini: Concerti- und Sonatensätze für Violine mit beigefügtem Text.....	163
III.3.3. Die Noten-Sammlung eines unbekanntem Flötisten	190
III.3.4. Eine Arie wird zum Doppelkonzert-Satz: Galuppi oder Ritschel?.....	201
III.3.4.1. Quellenlage	202
III.3.4.2. Zur Adaptierung	204
III.4. Ausblick: Die Tradition der Textbezogenheit im 19. Jahrhundert.....	217
IV. Die heutige Anwendung der vokalen Praxis im Instrumentalunterricht an Hochschulen.....	231
IV.1. <i>Solfeggi</i>	231
IV.2. Instrumentalrezitative.....	235
IV.3. Francesco Geminianis Variationssätze	239

IV.4. Original-Arien als Adaptionen für Instrumentalmusik: „Caro Amor“ aus Niccolò Piccinis <i>La buona Figliuola</i> wird zur Triosonate von Tommaso Giordani	240
IV.5. Die Textierung von Instrumentalmusik an Beispielen von Johann Adolf Hasse, Tomaso Albinoni, Leonardo Vinci und Baldassare Galuppi	248
IV.5.1. Textierung eines Concertos von Johann Adolf Hasse	248
IV.5.2. Textierung eines Concertos von Tomaso Giovanni Albinoni	251
IV.5.3. Textierung einer Sonate von Leonardo Vinci	255
IV.5.4. Textierung eines Concertos von Baldassare Galuppi	258
Exkurs: Heinz Erhardt als Textlieferant	273
IV.6. Eine Orchesterprobe mit Text	276
V. Conclusio	279
Bibliographie	281
Zusammenfassung	295
Samenvatting	297
Lebenslauf	299
Anhang	301
I. Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele: Lettera I	301
II. Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele: Lettera II	310
III. Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele: Brief I	316
IV. Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele: Brief II	327
V. Baldassare Galuppi: „Se siete invendicate“ aus der Oper <i>Antigona</i> , 1751	334
VI. Galuppi/Ritschel: Concerto a 6 in G-Dur, Allegro	350
VII. Aufnahmen: eine DVD und zwei CDs im Anhang	
– Baldassare Galuppi: <i>L'Olimpiade</i> , Venice Baroque Orchestra, Leitung: Andrea Marcon, Dynamik, Genua 2008.	
– Wolfgang Amadeus Mozart: <i>Die Zauberflöte</i> arrangiert für Flöte, Violine, Viola und Violoncello von H. Ehrenfried, 1793, <i>L'Arcadia</i> , CD ORF Wien 2010 und Notenausgabe Genewein/Hochreiter 2011, Walhall-Verlag.	
– <i>Italian Rococo at The Ermitage</i> : Kammermusik und Flötenkonzert von Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello, Ferdinand Titz, Tommaso Giordani gespielt von <i>La Cetra</i> , CD 2014.	

Vorwort und Danksagung

Am Beginn dieser Arbeit stand mein Wunsch, mehr darüber zu erfahren, wie italienische Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unterrichtet, einstudiert und aufgeführt wurde. Während meiner Studien habe ich so oft erfahren, dass gerade die italienische Musik dieser Zeit als langweilig bezeichnet wurde, und ich muss gestehen, dass sie mir selbst auch schon so vorgekommen ist. Andererseits hören wir von begeisterten Urteilen durch Zeitgenossen, die sehr wohl zu differenzieren wussten. Das Geheimnis liegt offenbar in der damaligen Unterrichts- und Aufführungspraxis. Mein Ziel war es, diese besser kennenzulernen, um sie für meine eigene Tätigkeit als Flötistin und Lehrerin fruchtbar zu machen.

Meine Liebe zu Italien und meine Neugier ließen mich nicht los; ich wollte wissen, worauf diese Langweile in unseren heutigen Interpretationen beruht und woher sie rührt. Deshalb wandte ich mich an Andrea Marcon, einen Freund und ausgewiesenen Spezialisten für italienische Barockmusik, der gerade bei den Vorbereitungen zu Baldassare Galuppi 300. Geburtstag war. Sein *Venice Baroque Orchestra* sollte Galuppi's Oper *L'Olimpiade* in Venedig aufführen. Er schlug mir vor, im Rahmen meiner Dissertation die Aufführungspraxis von Galuppi's Musik zu studieren; ich sollte sein Projekt als Assistentin begleiten und unter anderem die fehlenden Teile der Oper aufspüren, was mir glücklicherweise auch gelungen ist.¹ Ich sagte begeistert zu, und nun begann eine unglaublich spannende Zeit, in der ich mir die Grundlagen für die vorliegende Arbeit erarbeiten konnte. Zunächst stand weiterhin Galuppi im Zentrum. Ich arbeitete mit Sängern und lernte zahlreiche Quellen zur Umsetzung von Rezitativen und Arien kennen, die ich sogleich auf ihre Eignung in der Praxis hin erproben konnte. Plötzlich wurden Text und Rhetorik zentrale Themen für mich. Das Hintergrundwissen, das ich mir damals aneignete, machte mir deutlich, dass es eine Verbindung von Gesang, Text und Musik gab, die ich nun zwar oberflächlich kannte, deren Zusammenhänge ich aber eingehender ergründen wollte. Schließlich bestimmte ein 1778 erschienener Brief „Sopra l'arte del suono“ von Benvenuto Robbio Conte di San Raffaele die Richtung meiner weiteren Untersuchungen in entscheidender Weise: Ins Zentrum meines Interesses trat das Einstudieren und Interpretieren der Instrumentalmusik mit Hilfe von Gesang und Text, eine Praxis, die damals ganz geläufig war und intensiv gepflegt wurde, später aber in Vergessenheit geriet. Die vorliegende Arbeit ist nun ganz diesem Thema gewidmet, bis hin zur praktischen Anwendung in der Arbeit mit meinen Studierenden wie auch in meiner eigenen Konzerttätigkeit.

Es ist mir ein großes Anliegen, den Menschen und Institutionen, die mich in den letzten Jahren bei meinem Projekt unterstützt haben, meinen Dank auszusprechen.

Am Anfang steht das Team von docARTES, welches mich durch all die Jahre begleitet hat. Ohne meine Betreuer wäre dieses Projekt nicht möglich gewesen. Allen voran danke ich Ton Koopman, der mir mit Rat, kritischen Fragen und Ermunterung zur Seite stand. Seine vielen Anregungen, sein unglaubliches Wissen und die Materialien aus seiner Bibliothek, welche er mir großzügig zur Verfügung stellte, haben diesem Projekt ein Fundament gegeben. Besonders froh war ich zudem über die Hilfe seiner Bibliothekarin Eline Holl, die unzählige Dokumente eingescannt hat.

¹ Baldassare Galuppi: *L'Olimpiade*, Leitung: Andrea Marcon, *Venice Baroque Orchestra*, DVD Dynamic, Genua 2008.

Frans de Ruiter, den Mitarbeitern des *Orpheus Instituut* in Gent und dem *Koninklijk Conservatorium* Den Haag danke ich vor allem für die großzügige Unterstützung während der monatlichen Doktorandenseminare in den ersten beiden Jahren des Projekts.

Laurenz Lütteken von der Universität Zürich hat sich auf das Wagnis eingelassen, als Wissenschaftler einer praktischen Musikerin bei ihrer Doktorarbeit zur Seite zu stehen. Sein enormes Wissen und seine Ratschläge haben der Arbeit grundlegende Impulse gegeben.

Dem Deutschen Studienzentrum Venedig, allen voran Jürgen Berchthold und Uwe Israel, danke ich für ein zweimonatiges Stipendium im Jahr 2007. Der Aufenthalt in Venedig erweiterte mein Vorhaben um eine Dimension, die ich mir zuvor nicht hätte vorstellen können. Aus der Arbeit an Galuppis *L'Olimpiade* erwachsen damals die wichtigsten Impulse für die Fokussierung des Themas. Einen entscheidenden Anteil daran hat Andrea Marcon. Er wies mich auf das genannte Traktat von Carlo Luigi Benvenuto, Conte di San Raffaele hin und legte damit die Grundlagen für meine weiteren Untersuchungen zum Zusammenhang zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Ihm sei an dieser Stelle von ganzem Herzen gedankt. Er hat immer an mich als Musikerin geglaubt und mich gefördert, wo er nur konnte. Bei den Proben und während der Aufführung von Galuppis Oper durch das *Venice Baroque Orchestra* unter Marcons Leitung lernte ich außergewöhnliche Sängerpersönlichkeiten kennen. Roberta Invernizzi beeindruckte mich mit ihrer kunstvollen Art, die notierten Töne spontan zu verzieren; Philippe Jarousskys facettenreiche Stimme und Ausdruckskraft erlebte ich 2012 in Arien von Nicola Porpora auf einer von Andrea Marcon geleiteten Tournee.² Beide inspirierten mich, den Gesang und die Ausdruckskraft des Textes im Spiel auf der Flöte selbst zu imitieren.

Dank dem Opernhaus Zürich erlebte ich als Mitwirkende im Orchester *La Scintilla* viele Aufführungen mit Cecilia Bartoli. Ihre Dimension der rhetorischen Singart, ihre Bühnenpräsenz und Verzauberung des Publikums durch ihre so einzigartige Herzlichkeit haben mich in einer besonderen Art berührt.

Die Begegnungen mit Dorothee Miels bei Bach-Kantaten und in Wolfgang Amadeus Mozarts c-Moll-Messe gehören mit zu den tiefsten Eindrücken bei meinen Begegnungen mit Sängern. Ihre Art der Stimmführung entspricht meiner inneren Vorstellung von vokaler und instrumentaler Wechselwirkung in vollkommener Weise. Sie bestätigte aufs schönste die Aussagen der Quellen, die die Stimme mit dem feinen Klang einer Traversflöte oder einem vollen Oboenklang vergleichen und ihr die Flexibilität einer Violine zusprechen.

Im Lauf meiner Experimente mit dem Unterlegen von Text und einzelnen Silben, um den Einschwingvorgang von Klängen zu beeinflussen, fand ich Rückhalt bei einer besonders inspirierenden Musikerin. Michi Gaigg, meine Kollegin an der Anton-Bruckner-Universität Linz, wendet diese Praxis schon seit Jahren mit ihrem *L'Orfeo Barockorchester* an und entlockt ihm damit einen besonderen Klang.

Herzlich danken möchte ich auch Thomas Seedorf, der mir großzügigst und selbstlos sein Wissen zur Verfügung stellte, mich immer wieder auf neue Artikel und Bücher aufmerksam machte und meinem Thema gegenüber begeistert und offen war.

Folgende Bibliotheken und dort tätige Personen haben mich bei meinen Recherchen grosszügig unterstützt, ihnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt: *Universitätsbibliothek Basel*, *Library of the University of California* (Berkeley), *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, *SLUB Sächsische Landesbibliothek – Universitäts- und Staatsbibliothek* (Dresden), *Stiftsbibliothek des Klosters Einsiedeln*, *Stiftsbibliothek des Klosters Engelberg*, Peter Deinhammer vom *Musikarchiv Stift Lambach*, *Oberösterreichische*

² Nicola Porpora: *Arias for Farinelli*, Philipp Jaroussky, *Venice Baroque Orchestra*, Leitung: Andrea Marcon, Erato 2013.

Landesmuseen – Bibliothek (Linz), The British Library (London), Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi (Mailand), Biblioteca del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella (Neapel), Bruder Alberto Fanton von der Pontificia Biblioteca Antoniana – Basilica del Santo (Padua), Bibliothèque Nationale de France (Paris), Giancarlo Rostirolla und der Biblioteca Nazionale Centrale (Rom), Sorø Akademis Bibliotek, Zentralbibliothek Zürich.

Großen Dank schulde ich Gerhart Darmstadt, Jan Kleinbussink, Roland Moser, meinem Quartett *L'Arcadia* mit Plamena Nikitassova, Johannes Frisch und Reto Cuonz sowie Peter Schmid für alle Anregungen, Hilfestellungen und ihre Geduld. Nicola Schneider habe ich als Assistenten von Laurenz Lütteken kennengelernt. Er betreute und begeisterte mich durch all die Jahre hindurch als treuer Freund und Experte auch in allen italienischen Fragen.

Besonderer Dank gebührt meinen Studenten an der *Anton Bruckner Universität* Linz für ihre Offenheit, sich auf die komplexe und zeitintensive Arbeit des Textunterlegens einzulassen. Den Lohn für ihre Mühe erlebten sie vor allem bei langsamen Sätzen, die durch das Textieren und Singen hörbar an Ausdruckskraft gewannen. Sie bewiesen, dass diese Methode des 18. Jahrhunderts noch heute ihre Berechtigung hat und zum Erfolg führt.

Dankbar erwähne ich auch meine langjährigen Freunde Annemarie und Christian Kaufmann. Schon während meines Studiums in Basel und bei vielen späteren Gelegenheiten durfte ich von ihrer Gastfreundschaft profitieren. Zudem haben sie mich rund um die Uhr mit Literaturhinweisen, Artikelrecherchen und Korrekturarbeiten unterstützt.

Herzlichst danke ich Anne Smith, welche mich als Dissertationsbetreuerin unermüdlich und selbstlos unterstützte, ermunterte und meiner Arbeit im Gespräch und mit Korrekturen immer wieder Struktur und Fokus verliehen hat. Zudem besorgte sie alle Übersetzungen aus dem Englischen. Sie hatte auch immer Verständnis für mein unstetes Leben als praktizierende Musikerin.

Dorit Führer-Pawikovsky und Martina Hochreiter sei für die allerletzten, unglaublich scharfen Korrekturblicke aufs herzlichste gedankt. Ein großer Dank geht auch an den Versus Verlag Zürich mit Anne Buechi und Judith Henzmann, die meiner Arbeit die äußere Form verliehen haben.

Den wichtigsten Rückhalt verdanke ich meiner Familie; sie hat mich durch all die Jahre getragen. Mein Partner Thomas Häderli war mir bei Computerproblemen unentbehrlich; vor allem aber konnte ich mich auf seine stetige moralische Unterstützung, seine liebevolle Präsenz und seine unendliche Geduld verlassen. In den Dank sind auch Simon und Fabio eingeschlossen, die verständnisvoll akzeptierten, dass mich das Schreiben so sehr beanspruchte.

Meine Eltern haben die Liebe zur Musik in mir erweckt und mir großzügig von frühester Jugend an Musikunterricht ermöglicht, so dass ich heute mein glückliches Leben als Musikerin führen kann. Besonders gern erinnere ich mich dabei an meinen (leider zu früh) verstorbenen Vater, der mit humorvoller Art mein Selbstvertrauen stärkte; ihm habe ich in besonderer Weise meine Hingabe an die Musik zu verdanken. Aber ohne meine Mutter, die mich bis heute immer großzügigst auf meinem Weg unterstützt hat, wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. In Worten kann das nicht ausgedrückt werden.

Einleitung

Musik – sowohl instrumentale als auch vokale – ist „eine Sprache des Herzens“,³ und sie dient vor allem dem Ausdruck menschlicher Empfindungen.⁴ Das Verhältnis von Instrumentalmusik und Gesang wie auch dessen Vorrangstellung während Jahrhunderten, sowie die Verwobenheit von Musik und Sprache bzw. Versmaß⁵ und andere Berührungspunkte zwischen Vokal- und Instrumentalmusik wurden in der Musikwissenschaft und auch im praktischen Musizieren schon auf vielfältige Weise beleuchtet.⁶ Bei Musik und bei Sprache spielen Struktur und Rhetorik eine wichtige Rolle. Dagegen kennt laut Schmid⁷ die Musik keine Syntax im klassischen Sinn, und um Semantik geht es höchstens, wenn sprachliche Elemente hinzukommen. Riethmüller⁸ schreibt, dass Musik daher selbst keine Sprache ist, sondern nur sprachähnlich.

Es ist im Folgenden nicht beabsichtigt, eine weitere allgemeine Studie zum Verhältnis zwischen Sprache und Musik vorzulegen,⁹ oder zu belegen, dass alle Instrumentalkompositionen eine Nachahmung der Vokalmusik seien, wie von Mattheson im Mutter-Tochter-Bild dargestellt,¹⁰ und auch nicht jene Instrumentalsätze zu diskutieren, welche in langer Tradition aus vokalen Vorbildern hervorgegangen sind.¹¹ Im Brennpunkt der vorliegenden Untersuchung steht vielmehr ein wichtiger Teilbereich der historischen Aufführungspraxis, der heute fast in Vergessenheit geraten ist, und zwar das Einstudieren und Interpretieren von Instrumentalmusik mit Hilfe von Gesang und Text. Damit ist ein zentraler Bereich des Musikalltags im Italien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts berührt, den es wieder zu entdecken gilt. In der heutigen historisch orientierten Aufführungspraxis wird Instrumentalmusik nämlich viel zu selten mit Hilfe von Gesang und vor allem von Sprache und Text erarbeitet. Es ist klar, dass wir mangels Tondokumenten keine genaue Vorstellung von der Art und Weise haben, wie damals gesprochen und gesungen wurde, wie eine Rede

³ Eggebrecht 1961, 73.

⁴ Eggebrecht 1961, 73–100.

⁵ Schmid 1994.

⁶ Vgl. Georgiades 1957; Becker 1957; Lohmann 1957; Riethmüller 1999.

⁷ Schmid 1994, 217, auch wenn Manfred Herman Schmid zurecht sagt: „Die Kraft der Harmonie von Mozarts Musik ist oft bewundert worden. Sie hat aber nicht nur mit Inspiration, sondern auch mit Syntax zu tun.“

⁸ Riethmüller 1999, Einleitung.

⁹ Harnoncourt 2001.

¹⁰ Mattheson 1739, 204, § 4. „Der erste Unterschied, deren es siebzehn gibt, zwischen einer Vocal- und Instrumentalmelodie, bestehet demnach darin, dass jene, so zu reden, die Mutter, diese aber ihre Tochter ist. Eine solche Vergleichung weiset nicht nur den Grad des Unterschiedes, sondern auch die Art der Verwandtschaft an. Denn wie eine Mutter nothwendig älter sein muss als ihre natürliche Tochter; so ist auch die Vocal-Melodie sonder Zweifel eher in dieser Unterwelt gewesen, als die Instrumental-Music. Jene hat dannenhero nicht nur den Rang und Vorzug, sondern befielet auch der Tochter, sich nach ihren mütterlichen Vorschriften bestmöglichst zu richten, alles fein Singbar und fließend zu machen, damit man hören möge, wessen Kind sie sei.“; Mattheson 1739, 204, § 5., „gleichsam ausser der Ehe gezeugten Töchtern der Vocal-Melodie“; Mattheson 1739, 205, § 15. Der Unterschied zwischen Sing- und Spiel-Melodien, „dass bey der Vocal-Melodie die Beschaffenheit des Athems beobachtet werden muss; welches bey den Instrumental-Sachen lange so viel nicht zu sagen hat.“

¹¹ Schmid 1994, 219. Erinnert sei an eine Vielfalt an Tanzsätzen, welche zweifach ausgerichtet waren, z. B. Chansons pour Dancer, Menuett etc.; Schmid zitiert aus dem Traktat von Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1753, 229 und 299: „Ist ein Tanz oder andre kurze Melodie recht deutlich und angenehm, so haben die Sätze und Commata, die Rhythmen in den Commatibus, und die Tacte, immer in gleichen Zahlen ein gutes Verhältnis mit einander; und die Commata endigen sich sehr oft auf gleiche und ähnliche Art.“ Krause fordert die Dichter auf: „Der musikalische Dichter kann dem Componisten zu vielen guten geometrischen Verhältnissen Anlass geben, wenn er in den Zeilen seiner Arien auch eine gute Uebereinstimmung in Acht nimmt.“

vorgetragen und wie im Gesang deklamiert wurde. Wir verfügen jedoch über eine große Zahl von zeitgenössischen Traktaten, Kommentaren und schriftlichen Äußerungen, die es uns ermöglichen, uns der damaligen Praxis anzunähern und besser zu verstehen, wie man damals Musik einstudiert und interpretiert hat. Sicher gab es dabei nicht nur den einen Weg zum Ziel – schon aus dem 17. Jahrhundert kennen wir reine Instrumentalmusik ohne Verbindung zur Vokalmusik –, aber es war zweifellos selbstverständlich, dass Instrument und Stimme voneinander lernten und sich beeinflussten. Wie sich zeigen wird, führte das Zusammenwirken von Musik und Sprache im Italien des späteren 18. Jahrhunderts zu einem eigentlichen Wettstreit zwischen Sängern und Instrumentalisten.

Erst die Entwicklung der sogenannten absoluten Musik im 19. Jahrhundert unterbrach diese enge Verbindung, und zwar so stark, dass sie auch für die heutige historische Aufführungspraxis bisher nicht umfassend rekonstruiert wurde. Hinzu kommt, dass unsere heutige Zeit keine durchgeformte Sprechtechnik oder Sprechkultur mehr kennt und dass sich unsere Sprechweise – nicht zuletzt durch den Gebrauch des Mikrophons – grundlegend verändert hat. Zur Barockzeit nahm sich der Instrumentalist den Sänger als Vorbild für seine Spielweise und lernte alles Wesentliche von ihm. Dem heutigen Sänger geht es genau umgekehrt: er muss sich das Stimmideal der Barockzeit erarbeiten, indem er sich an den Erkenntnissen der historischen Instrumentalspielweise orientiert. Das *Cantabile* wird ihm also durch den Vertreter des *Suonabile*, den Instrumentalisten, wieder nahe gebracht.

Mit *Cantabile* und *Suonabile* sind die zwei umfassenden Begriffe genannt, von denen meine Untersuchung ausgehen soll. Die Musikwissenschaft hat deren Bedeutung längst sehr genau erforscht.¹² Wie wir sehen werden, hat *Cantabile* als Grundlage der Musik immer eine Vorrangstellung inne. Es geht bei diesem Begriff im 18. Jahrhundert um die „Herzensverbindung“ – das heißt, *Cantabile* soll mit einem musikalisch emotionalen, inneren Ausdruck verbunden sein –, und nicht um eine losgelöste Musizierform, etwa eine hervorgehobene Melodie im Orchester, wie wir es dann zu Ende des 19. Jahrhunderts vorfinden.

Um die Bedeutung von Vokalmusik für Instrumentalisten des späteren 18. Jahrhunderts zu erhellen, befrage ich zwei Arten von Quellen: einerseits Anleitungen zum Instrumentalspiel und Gesangstraktate, andererseits verschiedenartige Instrumentalkompositionen, bei denen sich ein Bezug auf Gesang und/oder Text nachweisen lässt. Welchen Platz nimmt die Gesangkunst in Lehrgängen für Instrumentalisten ein? Gibt es Übungsstücke, die ebenso sehr zum Sänger- wie zum Instrumentalistenalltag gehören? Wie ist der Instrumentalunterricht aufgebaut? Worauf legen Lehrer im Instrumental- und im Gesangsunterricht besonderen Wert und beeinflussen somit die Interpretationen? Welche Rolle spielt Vokalmusik im Rahmen von Instrumentalkompositionen? Lassen sich gegenseitige Beeinflussungen erkennen?

Unter den Anleitungen nimmt ein 1778 zunächst anonym erschienener Traktat über das richtige Violinspiel eine zentrale Stellung ein. Sein Verfasser, der Amateurviolinist Carlo Luigi Benvenuto Robbio, Conte di San Raffaele (1735–1797), setzt sich mit Nachdruck dafür ein, dass man Instrumentalmusik mit Hilfe von Gesang einstudieren solle, und gibt detaillierte Anweisungen dafür: wichtig sei es, Stücke mit Text zu unterlegen, damit man mehr Ausdruck im Spiel erlange. Diesem Gedanken, das gesungene Wort als vorbildlich aufzufassen, werden

¹² Vgl. Seedorf 1999.

wir noch öfter begegnen; er zieht sich wie eine Konstante durch zahlreiche Äußerungen von Zeitgenossen.

Wie durchlässig die Grenzen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik sind, belegen auch Gesangspädagogen und Komponisten. So sind etwa *Solfeggi* als tägliche, textlose Übungen für Sänger wie für Instrumentalisten gedacht. Domenico Corri (1746–1825) richtet sich mit seinen Gesangstraktaten und seiner bedeutenden Sammlung von überwiegend italienischen Arien zwar primär an Sänger, doch bezieht er die Instrumentalisten gleichermaßen ein, weil auch sie von seinen Ratschlägen profitieren können.

Besonders aufschlussreich sind Übernahmen von Gesangsstücken für das Einstudieren von Instrumentalwerken, wie sie vom namhaften Komponisten wie Francesco Geminiani überliefert sind. Das durchaus geläufige Verfahren belegt einmal mehr die enge Verbindung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Giuseppe Tartinis Textunterlegungen in seinen Sonaten und Konzerten sind in diesem Kontext betrachtet keine Kuriosität mehr, wofür sie häufig angesehen wurden, sondern belegen das enge Zusammenwirken von Text und Musik aus einem weiteren Blickwinkel. Noch im früheren 19. Jahrhundert, beispielsweise in den Sinfonien von Franz Liszt, finden sich Belege für die Praxis des Textunterlegens.

Wenn in den Quellen immer wieder gerühmt wird, wie positiv sich das Studium von Gesangsstücken und das Unterlegen von Text auf die Ausdruckskraft des Instrumentalisten auswirke, müsste sich die gleiche Erfahrung auch heute machen lassen. Deshalb habe ich es mit meinen Studierenden unternommen, die Anweisungen der damaligen Experten in meinen heutigen Unterricht einzubauen und praktisch umzusetzen. Ebenso habe ich selbst in den letzten Jahren viel mit Textunterlegung gearbeitet. Im abschließenden Teil dieser Arbeit soll von den verschiedenen Schritten, vor allem aber von den sehr positiven Ergebnissen berichtet werden.

Einen Beleg, wie sich dieser Zugang heute umsetzen lässt, liefert unsere neue Aufnahme von Mozarts *Zauberflöte* in der Bearbeitung für Flöte und drei Streicher. Der Flötenstimme obliegt hier meist der Gesangspart; dieser bietet reiche Möglichkeiten, den Arientext auf die Interpretation mit der Flöte zu übertragen.¹³ Auch die Aufnahme *Italian Rococo at The Ermitage* ist ein Ergebnis dieser Auseinandersetzung. Darin werden Opernarien als Triosonaten präsentiert, aber auch andere Instrumentalwerke, welche den vokalen Bezug in der damaligen Zeit gesucht haben.¹⁴

¹³ Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Zauberflöte* arrangiert für Flöte, Violine, Viola und Violoncello von H. Ehrenfried, 1793, *L'Arcadia*, ORF-CD, Wien 2010 und Notenausgabe: Genewein/Hochreiter 2011.

¹⁴ *Italian Rococo at The Ermitage*: Kammermusik und Flötenkonzert von Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello, Ferdinand Titz, Tommaso Giordani gespielt von *La Cetra*, CD o.O. 2014.

